CALEPINO FRIULANO

Quello dei critici – lo sostiene un vivace polemista televisivo con il tarlo dell'arte – sarebbe un cronicario per gerontocrati. Non sarà vero, ma un fondo di verità dev'esserci.

Gli itinerari dell'arte hanno spesso smarrito la rotta, per quanto non sia facile tenerla. Certi autori (dalla prosa distrofica e dalla dubbia sintassi) riescono con le proprie cerebrali sciatterie ad imbrattare le opere più belle. Sto scorrendo la nota descrittiva d'un affresco di Masaccio: mi resta l'impressione di chi sfoglia i *posters* gualciti d'un calendario.

Non dobbiamo stupirci se con simili maestri si diffonde il culto del *kitsch* in *technicolor* (specie nell'abbigliamento e nell'arredo).

Tempo fa in un'asta a New York un *collage* di Matisse – foglie di fico sagomate su carta – è stato aggiudicato per ventidue miliardi. Nota sconfortato Aldo Rizzi che un Tiepolo non ha mai raggiunto neppur la metà di quella cifra. I valori sono talmente distorti che si gabellano come opere d'arte – e v'è anche chi le acquista – confezioni di sterco amabilmente scodellato dall'autore nella tazza del *water*.

Occorre però guardarsi anche dagli eccessi opposti, dalla mera ricerca in chiave dannunziana di sensazioni estetiche. L'arte deve sottrarsi ad un'interpretazione che privilegi soltanto gli aspetti formali. Un'opera – scrive Zeri – non va intesa come un aerostato avulso dal mondo sottostante. Fosse così, ne daremmo una sfocata lettura, disancorandola dal contesto storico, dallo spirito religioso e dall'*humus* sociale nel quale venne realizzata.

Perché dunque un *Calepino friulano*?

Forse per suggestione di Roberto Longhi e delle sue ineguagliate prose dallo specchiato intento narrativo. Secondo una certa tradizione «vulgata» egli fu un romanziere dell'arte. Se la letteratura – è Garboli a sottolinearlo – costituisce un evento platonico, un incontro di memorie, l'una non può prescindere dall'altra.

Sull'empirismo divinatorio del Longhi molto s'è scritto. Ma non sta lì soltanto la sua grandezza (come critico è più simile a De Sanctis che a Croce), anche quando investe un soggetto sacro, la sua prosa ce ne propone la replica profana e viceversa.

Il *Calepino* diverrà dunque un pretesto e un'occasione per scrivere della nostra civiltà figurativa, degli artisti friulani (prim'attori, comprimari e comparse) e di quanti operarono in Friuli o comunque vi abbiano lasciato buon retaggio, documentato nelle raccolte locali.

Siamo senz'altro tributari della scuola veneta – un marchio prestigioso che ci ha dato più di quanto abbia colto – ma con una nostra peculiare impronta. I primi a distinguersi con le proprie ruvide selvatichezze furono i Tolmezzini, singolare *cocktail* di fermenti tardogotici e di ascendenze nordiche con esiti di drammatico espressionismo: non s'era evidentemente ancor sopita l'eco delle incursioni turchesche.

L'anima della Piccola Patria emerge prepotente e orgogliosa anche nell'estro ruzantino del nostro Cinquecento. In quella che Longhi definì la «fronda giorgionesca di terraferma», una certa *verve* spaccona e ribalda la si coglie solo nel Pordenone, artista dagli umori sanguigni e dalle passioni gagliarde.

Anche il Carneo e il Grassi, che nella propria generazione si guadagnarono un rispettabile posto di proscenio, hanno ribadito la vocazione al naturalismo «terragno» delle nostre genti. Su su sino alla soda concretezza del Martina – come ritrattista il più grande del nostro secolo qui in Friuli – che affonda il pennello sulla tela con tocchi di straordinaria efficacia espressiva. E' come il Boldini, sol che l'uno impugna con distillata eleganza il fioretto (le sue dame guizzano in un'atmosfera rarefatta d'aristocratico *charme*), l'altro per i suoi rustici e provinciali committenti (osti, piccoli possidenti, compagni di bisca e di bisboccia) una sciabola bozzata.

Anche per quant'attiene l'arte, il nostro rimarrà sempre uno spaccato di provincia, un mondo «piccolo» dai soffocati orizzonti.

Sebastiano Bombelli

(Udine 1635 - Venezia 1719)

Quest'inedito *Ritratto di gentiluomo* (*fig. 1*) venne sottoposto al vaglio di Aldo Rizzi, che vi ravvisò evidenti consonanze con il ritratto d'un Valvasone (a Padova) e d'un Frangipane (a Joannis).

Sebastiano Bombelli mira soprattutto alla resa fisionomica, valendosi spesso di una disarmante semplicità di mezzi, ch'egli integra con un solido scandaglio introspettivo: nel nostro caso con un tocco di confidenziale bonomia.

L'opera va ascritta al primo decennio del secolo e nel modulo già settecentesco evoca quell'indirizzo compositivo che troverà celebrata risonanza con il più illustre dei suoi allievi, il bergamasco Vittorio Ghislandi (meglio noto come Fra' Galgario).

Pur privilegiando – per intuibili ragioni d'opportunità – la ritrattistica aulica o da parata, più congeniale all'aristocratica spocchia di certa committenza secondo il filone tracciato da Rubens e van Dyck, l'udinese Bombelli – non dimentico della propria matrice borghigiana e provinciale – diede forse il meglio di sé nella ritrattistica domestica e confidenziale destinata al ristretto circuito della nobiltà di terraferma.

1. - Sebastiano Bombelli, «Ritratto di gentiluomo», olio su tela (cm 74x60), collezione privata, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

Antonio Carneo

(Concordia 1637 - Portogruaro 1692)

E' scandaloso che quest'eccezionale dipinto (*fig. 2*) sia rimasto a lungo disponibile sul mercato antiquario (anche il prezzo — conveniamone — era accessibile) senza che alcun Ente o Istituto bancario avvertisse l'opportunità di acquisirlo alle pubbliche raccolte. E' stata una colpevole e ormai incolmabile omissione. Probabilmente i nostri ignari reggitori si ritengono paghi di quelle modeste sovrapporte al Museo Civico di Pordenone — nulla più di anonimi fondi di bottega — che taluno, a dispetto delle evidenti in-

2. - Antonio Carneo, «La vecchia mezzana» ovvero «Pomona e Vertumno», olio su tela (cm 98x104), collezione privata, Oderzo. *(Foto De Gottardo)*

congruenze stilistiche, s'ostina ad ascrivere al più grande seicentista friulano. Non guasterebbe se reinserissimo nel cangevole caleidoscopio delle attribuzioni anche il povero Giacomo Carneo, di cui il Maniago ricorda «molti lavori» superstiti a palazzo Caiselli.

Non v'è opera invece d'impronta carnesca, per quanto sciatta, che non venga attribuita sempre e soltanto ad Antonio, vittima d'un'ormai incontenibile fibrillazione inflazionistica. Il povero Giacomo dovremmo dunque annoverarlo — e non sarebbe gran perdita — fra i *desaparecidos* dell'arte. Senz'altro a lui spettano i due studi di *Teste senili* recentemente pubblicati su *Ce Fastu?* (1993, 2), stracche repliche d'un probabile modello paterno.

«Nacque il Carneo — scrive Fabio di Maniago (1819) — da mediocre pittore ed ebbe un figlio per nome Giacomo, pittore anch'esso, di cui parecchie opere si conservano in Udine, il quale peraltro, sebbene di seguir tentasse lo stile del padre, fu imitatore piuttosto dell'avita mediocrità che del valore paterno». In realtà s'è poi appurato che il padre faceva il sacrestano e sembra che l'omonimo Giacomo fosse solo un parente.

A parte lo smaccato divario qualitativo, Antonio rivela una straordinaria padronanza di mezzi, sbrigliata fantasia e sorprendente rapidità d'esecuzione: basterebbe quindi una superficiale analisi stilistica per evitare maldestre attribuzioni e infondate aspettative nel collezionista.

E' qui opportuna una disgressione. La figura del Carneo rappresenta nella storia dell'arte una sorta di filtro fra Veneto e Friuli. Non a caso egli nacque a Concordia, in quell'area di cerniera fra la Marca e la piccola Patria, la cui identità è andata sbiadendo lungo i secoli in un ibrido *mélange* (appunto mezzo veneto e mezzo friulano).

Dal sovrapporsi di queste due anime gli derivò quell'eclettica vena che

3. - Antonio e Giacomo Carneo, «Mercurio ed Argo», olio su tela (cm 38x110), collezione privata, Pordenone.

contrappone ad un robusto naturalismo d'impronta barocca un intenso colorismo di matrice veneziana, cupe terrosità a squillanti trasparenze.

E' d'altra parte figlio del suo tempo, d'un Seicento estenuato e decadente. Gli artisti tendevano ad un recupero del passato — un *revival* della grande stagione cinquecentesca — quale antidoto al grigiore del presente. Pietro Liberi scopiazza Tiziano, Francesco Maffei esaspera la maniera tintorettesca, Pietro Vecchia (presso il quale il Carneo sarebbe andato a bottega) è uno spregiudicato rifacitore dei moduli giorgioneschi. Il Nostro appare nel «navegar pitoresco» di quel secolo, come un provinciale autodidatta, che assimila con straordinaria varietà d'accenti la sensuale tavolozza di Rubens, le impetuose campiture di Luca Giordano, i crepuscolari abbandoni del Reni, le scorciate visioni del Ribera, le sfrangiate atmosfere dello Strozzi.

Frutto d'un apporto congiunto della «ditta» — opera quindi di collaborazione dei due Carneo — è la sovrapporta con *Mercurio ed Argo* (*fig. 3*), tarda replica d'analogo soggetto già a palazzo Caiselli. Vi si colgono le concitate contrapposizioni chiaroscurali dei «tenebrosi» ed una rimeditata nostalgia di quella tendenza naturalistica diffusa nella scuola veneta del secondo Seicento: il tutto in un'ottica — come s'addice alla presumibile collocazione della tela — colta da sottinsù. L'insieme è piuttosto gradevole e va certamente oltre i limitati mezzi espressivi di Giacomo, pur mancando l'esuberanza narrativa che caratterizza gli autografi paterni.

Per quanto ancor nell'Ottocento fosse nitida la distinzione fra i due, è verosimile che Giacomo, conscio della propria modestia e delle sue piatte doti di anemico ripetitore, spacciasse come opere del padre (o quantomeno di collaborazione) le proprie. E' un malvezzo in cui si distinse un altro discusso figlio d'arte, Giacomo Guardi, il quale arrivò persino a contraffare la firma paterna. Su quest'argomento — plagi domestici e continuità di bottega — avremo comunque occasione di tornare.

Il dipinto qui proposto va ricondotto alla *Vecchia con cannocchia e giovane donna*, che fa *pendant* con la cosiddetta *Seduzione* (entrambe provengono dalla collezione Caiselli). Il riscontro iconografico è d'inequivoca evidenza: la giovane stringe a sè un fascio di spighe, la vecchia le porge un piatto con del cibo.

Una stanca replica d'identico soggetto, ma dall'assetto compositivo piuttosto impacciato, fu resa nota da Rizzi (1960) come *Offerta della carne*.

I seicentisti amavano mutuare i soggetti dalla storia sacra o dal mito profano, con criptici accenti non sempre d'agevole interpretazione. Non sembra improprio il richiamo — complici le *Metamorfosi* di Ovidio — a Pomona e Vertumno, che per avvicinarla assunse le sembianze d'una mezzana oppure a Cerere che s'affaccia stremata al capanno d'una vecchia.

L'opera è di straordinaria efficacia decorativa, trasuda il pagano compiacimento del racconto modulato con una sensibilità tutta barocca.

L'orchestrazione compositiva è quella tipica del Carneo che torce in audaci scorci le figure; morbida è la stesura con pastose scansioni cromatiche.

Sembra — siamo dunque giunti alla fase più matura del suo itinerario — abbia ormai abbandonato la sua prima maniera in chiave tenebrosa, agganciandosi al *revival* veronesiano degli ultimi decenni del secolo.

Ai canoni «naturalistici» conduce l'irriverente profilo della vecchia,

asciutta e segaligna: felicissimo scampolo di quel saporoso repertorio pauperistico (un arguto condizionamento della propria origine popolana) che caratterizza l'opera del maestro concordiese. Di «spumosa» stesura — sobria è la tavolozza modellata sul solo contrappunto chiaroscurale — è il modelletto con la *Madonna, il Bambino e San Domenico* di privata collezione vicentina (*fig. 4*). Le stimolanti suggestioni dei seicentismo veneto son filtrate e rifuse con quell'autonomia d'accenti, che connota la più tarda stagione del Carneo. Altra felice acquisizione dal mercato statunitense (Sothebys, 14 gennaio '94) ha consentito di restituire al collezionismo friulano uno straordinario autografo di Antonio.

L'*Astrologo* (*fig. 5*), già documentato nella residenza versiliana dei granduchi di Toscana-Lorena (con l'attribuzione a Giuseppe de Ribera e l'individuazione, altrettanto impropria, nel soggetto di Galileo) va senz'altro reso allo smilzo *corpus* del Carneo. Il vecchio, dall'abito più cencioso che fru-

4. - Antonio Carneo, «Madonna col Bambino e San Domenico», olio su tela (cm 44x43), collezione privata, Vicenza. *(Foto De Gottardo)*

5. - Antonio Carneo, «L'astrologo», olio su tela (cm 73x120), collezione privata, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

sto, s'apparenta per vigore e maturità di linguaggio – entrambi attingono alla stesso filone «picaresco» di Callot e di Rembrandt – al *Pitocco* dei Civici Udinesi.

Sobria la tavolozza, giocata sulla gamma quasi monocroma dell'ocra e dei bruni, con sapide sbavature nell'abito a toppe che accentuano le scansioni d'ombre e penombre e le vibrazioni di luce sull'incarnato d'un terreo pallore. Siamo dunque ben lontani dal colorismo brillante e dagli accenti scopertamente decorativi dell'altro inedito qui proposto, che è invece riconducibile all'ultima maniera del maestro.

La sfera, con gli astri e i segni zodiacali, i polverosi tomi accatastati sullo sfondo (testimoni della memoria del tempo) evocano complesse implicazioni simboliche di non facile approccio.

Le dimensioni, identiche nelle due tele, e gli evidenti richiami strutturali e impaginativi (peraltro caratteristici delle sovrapporte colte di sottinsù) ricollegano l'*Astrologo*, come probabile *pendant*, al *Profeta ispirato* segnalato da Aldo Rizzi (1968), anch'esso proveniente dal mercato londinese.

Che entrambi i dipinti appartenessero alla medesima serie, si desume anche dall'assetto speculare delle figure.

A questo stesso filone d'un crudo e impietoso realismo descrittivo (non privo d'ermetiche suggestioni) va ricondotto quest'inedito *Sant'Andrea*, anch'esso emerso dal mercato antiquario (*fig. 6*).

Già il Geiger (1940) aveva segnalato nella cospicua collezione France-

schetti una tela analoga — variavano le misure e taluni dettagli — ricollegabile per il contesto stilistico ed esecutivo ad un *San Gerolamo* della quadreria Caiselli.

Nella temperie barocca quella del Carneo è una presenza anomala. Quella stagione dell'arte riflette lo sforzo apologetico e declamatorio della Chiesa postridentina, costituisce la reazione corrucciata ed autoritaria all'umanesimo tollerante e liberale, di cui era invece intrisa la Rinascita. Non si mira più all'equilibrio, alla perfezione, all'armonia, ma ci si esprime per iperbo-

6. - Antonio Carneo, «Sant'Andrea», olio su tela (cm 81x66), Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

li, metafore, immagini ad effetto, che forse stordiscono, ma non commuovono mai. Come cantava il Marino «è del poeta il fin la meraviglia». Si scambia il teatrale per il drammatico, la grazia per la bellezza.

Pur essendo figlio del suo tempo, nel Carneo si coglie invece una vena narrativa pregna d'autentico *pathos* e di rustica concretezza.

Le opere qui proposte costituiscono — mentre scriviamo nel dicembre del '94 — inedite primizie. V'è il rischio, dati i cronici ritardi della nostra Rivista (le casse languono), che ci preceda nell'uscita il Catalogo della mostra che si terrà a Portogruaro la primavera prossima. Non ce ne rammaricheremo: comunque il gusto della scoperta non ne verrebbe scalfito.

Luca Carlevarijs

(Udine 1663 - Venezia 1730)

Sono affascinato da Luca Carlevarijs. E non solo perché è l'iniziatore d'un genere — il vedutismo veneto settecentesco — di facile impatto emotivo (e a ciò dobbiamo, al di là dell'intrinseca qualità delle opere esposte, il successo di tante recenti rassegne dai capricci ai paesaggi), ma soprattutto perché seppe essere un vivace anticipatore di mode e di gusti che s'affermarono ben dopo di lui.

A muoverlo par sia stata una sorta di vocazione cronachistica sempre attenta al dettaglio, con il gusto sapido del particolare. Da osservatore attento della realtà vissuta — come s'addice ad un friulano concreto — ne trae un inesauribile repertorio inventivo. E anche quando s'accosta ai temi più umili il Carlevarijs sembra incalzato dall'ossessiva ricerca del vero: certi suoi gentiluomini parranno — come dicono — compiaciuti manichini, ma certi popolani hanno la vena sanguigna di chi frequenta fondachi, bordelli e *bistrots*.

Qui sta l'abissale differenza con Marco Ricci, che accentua invece in chiave preromantica l'aspetto paesistico. Entrambi si lasciarono sedurre dal capriccio (o come solgon dire gli storici dell'arte, dalla veduta «ideata»), ma ad animare i suoi Luca inserisce — con tocco spavaldo e arguzia narrativa — sempre uno scorcio d'ambiente o una macchia di genere. Calza la felice definizione di Dario Succi: son davvero — com'egli scrive — «fumiganti fantasie», ma senza mai snobbare un solido ancoraggio alla realtà. Sono scene trattate al cesello, ma con il filtro d'un occhio spiritoso e indulgente. I suoi taccuini costituiscono più che un *carnet* di schizzi e d'impressioni, un *reportage* intriso di confidenziale ironia. Vi si coglie già la vena borghese di Hogarth e degli ultimi Tiepolo, con largo anticipo la vernacola bonomia del Longhi e talora persino lo spietato realismo di quel *new deal* che fu l'*Età dei Lumi*.

Il maestro udinese tende spesso a replicare i suoi più celebrati soggetti, ma lo fa variando la collocazione delle macchiette: se rimangono immutate le quinte, muta sempre il copione con un rinnovato fraseggio.

La veduta — come scrisse Pallucchini (1937) — manifesta con lui un sentimento nuovo, «perde l'interesse commemorativo e documentario per divenire più intima e contemplativa».

Studi, disegni e bozzetti con scorci portuali, navigli all'ormeggio, accalcate prospettive di moli costituiscono l'aspetto più significativo del suo repertorio minore.

A questa gamma va ascritto il modesto bozzetto (*fig.* 7) con una peota stipata di botti, sacchi e caratelli (più che un carico, una confusa zavorra) ed in primo piano un bragozzo da trasporto fluviale (di quelli che scendevano e risalivano il nostro Noncello). E' una «scheggia di vita lagunare» come è stata definita la tela con il *Burchiello*, il cui timbro ispirativo riconduce proprio al Carlevarijs, rivendicata dal Morassi a Giandomenico Tiepolo (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Come saggio, il nostro non è d'alta qualità, ma pur sempre significativo, quanto meno perché ci offre il pretesto per una digressione su questo straordinario friulano.

A lui e a Gaspar van Wittel (presente a Venezia sulla metà dell'ultimo decennio: del Seicento, s'intende) dobbiamo l'avvio di quell'ineguagliata stagione che fu il vedutismo. Significativo il titolo che Giuliano Briganti scelse per la propria monografia: *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca* (...).

Stimolata nei suoi esordi dalla sensibilità tutta fiamminga e quasi «lenticolare» dell'olandese, sfocerà nella fase più matura nelle sfrangiate atmosfere di Francesco Guardi: quelle sue stregate visioni e i lirici incanti d'una città dissolta nel rossore del tramonto ne anticipano — con inconscia precognizione — la fine imminente.

7. - Luca Carlevarijs, «Bozzetto», olio su tela, già Galleria Franchi, Meduna di Livenza.
(Foto De Gottardo)

Dietro maschera e bautta, Venezia ormai nasconde un volto devastato dalle rughe: putridi i canali, fatiscenti gl'intonaci, sbrecciati i monumenti.

E' la fine d'un ciclo, che prese le mosse dall'ottica cristallina di van Wittel approdando alle chiare tessiture delle vedute canalettesche: acque smeraldine, nubi ch'evaporano in cieli di smalto, trasparenze meridiane. «La sua maniera di dipingere — se ne accorse il contemporaneo de Brosses — è chiara, gaia, viva, immediata».

Con lui l'atmosfera assume algidi nitori «senz'impasti chiaroscurali» (Argan). E' così che il vedutismo — come pittura di ricerca esige un collaudato mestiere filtrato dalla ragione — si contrappone alla decorazione intesa quale pittura d'evasione e d'effetto. Quegli artisti son come certi musici «virtuosi» che passavano dall'esecuzione all'improvvisazione in un crescendo di varianti creative.

Buon tramite ne fu il Carlevarijs. Fu lui ad introdurre l'impostazione prospettica a grand'angolo, conciliando la sensibilità luministica con un'attenta resa architettonica.

Ad alterare il rigore degli schemi prospettici sarà poi il Marieschi, giungendo tuttavia — con quella sua inventiva visionaria e ribelle — a straordinari effetti scenografici.

Nicola Grassi

(Formeaso di Carnia 1682 - Venezia 1748)

Questi tre rimarchevoli dipinti di Nicola Grassi sono oggetto di studio — mentre stiamo scrivendo — da parte di un autorevole storico dell'arte veneta. Quand'anche ci precedesse nel pubblicarli (in bianco e nero), non ci sentiremmo comunque sottratta la primizia. Per un'efficace analisi stilistica non si può prescindere dal colore, specie per un'artista dalla tavolozza ricca e sensuale, con partiture cromatiche che paiono autentici contrappunti musicali.

Le due tele con *San Pietro* e *San Paolo* (*figg. 8-9*) hanno misure più contenute rispetto alla serie degli *Apostoli* di Tolmezzo e di Moggio: quest'ultimi peraltro d'equivoca lettura in quanto il tessuto pittorico sembra snervato da ripetuti maldestri restauri.

L'assetto compositivo in diagonale evoca i moduli del Piazzetta, alla cui corrente plastica e chiaroscurale — una sorta d'avanguardia nella cultura figurativa veneziana del primo Settecento — il Grassi, uscito dall'alunnato nell'*atelier* del Cassana, aveva aderito. Nella sua scarna biografia, che ben poco concede alla curiosità o all'aneddoto, va escluso un apprendistato dal Carneo. Tuttavia l'umore terragno e contadino di questi volti richiama la maniera del nostro seicentista, e a queste riconosciute consonanze si deve forse l'equivoco su un preteso noviziato nella bottega udinese del maestro, che comunque mal si concilierebbe con gli stessi riscontri anagrafici.

Stentato continuatore in quegli anni del fare paterno era il figlio Giacomo, dal quale ben poco v'era da apprendere.

Entrambe le figure si staccano dal fondo anonimo, una stemperata gamma di verde con esiti di plastica evidenza (un sinuoso plasticismo di foga tipicamente barocca); ad accentuarla contribuiscono i larghi comparti cromatici della tunica e del mantello, mantenuti su varianti essenziali che s'accendono di vibrazioni luministiche. Sui volti investiti da una luce radente le sfumate tonalità del bruno e del rosa esprimono forte tensione interiore.

Trattasi d'un *pendant* di superba qualità, collocabile fra gli *Evangelisti* dell'Ospedaletto (1720) e l'omonima tela (con i *Santi Pietro e Paolo*) del Duomo di Tolmezzo.

Al di là della pennellata estrosa, quasi d'un crepitante cromatismo (certe vibrazioni di luce paion sussulti della fiamma sul ciocco) Nicola Grassi si distingue per una fervida vocazione ritrattistica, impregnata dagli umori vernacoli e provinciali della sua terra d'origine. Siamo ben lontani – sia concessa questa digressione – dagli stucchevoli manichini accreditati per secoli dall'iconografia tradizionale. Innestata la dottrina cristiana nel fecondo pollone del neoplatonismo, a San Paolo, il dottore delle genti, s'attribuirono – secondo piatti stereotipi della scultura tarda – le fattezze di Plotino. E anche San Pietro, per non esser da meno, si vide attribuire i pensosi (ed improbabili) connotati d'un pensatore pagano. Questi son invece ruvidi volti di montanari della Carnia.

Di più tarda fattura – gli si è schiarita la tavolozza e il pallore azzurrato dello sfondo s'increspa di nubi sfumate – la *Vergine con il Bambino* (*fig. 10*) dalla festosa esuberanza coloristica.

Per assetto compositivo richiama il comparto superiore della pala di Casasola (1735) e di quella di Fielis (1741). E' un saggio scintillante e brioso con più teneri e modulati contrappunti: l'atmosfera è ormai *rocaille*. La medesima struttura impaginativa per la Vergine col Bambino verrà ripresa più tardi dal Novelli nella pala del Duomo di Tolmezzo (1790).

La sensuale tavolozza del Grassi, dalle stesure ampie e pastose, non si ravvisa invece in quattro tele con figure d'apostolo (i santi Simone e Mattia accanto all'usuale accoppiata, San Pietro e San Paolo) riprodotte sulla stampa specializzata a cura d'un noto gallerista trevigiano ed assegnate al maestro tolmezzino.

I nessi iconografici, le modulazioni dell'incarnato, gli agili tratteggi del volto, i ritmi del panneggio tipici del Nostro mal si conciliano con quest'azzardata attribuzione.

Una sorprendente acquisizione dal mercato londinese (asta Sotheby del 6 luglio '94) ci consente di segnalare un'inedita *Rebecca* (attualmente in restauro), uno fra i più replicati soggetti nel pur variegato repertorio del Grassi.

Il volto femminile è «scorciato» secondo un modulo ripreso nell'omonima tela di San Francesco della Vigna, nell'*Adorazione* dei Civici Udinesi e nella *Samaritana* della locale Cassa di Risparmio.

Caratterizzato dall'usuale scioltezza narrativa – il Nostro è una sorta di affabulatore del pennello – il dipinto evoca con le sue frizzanti cromie la sensibilità luministica del Ricci, e riconduce alla maniera giovanile del

8. - Nicola Grassi, «San Pietro», olio su tela (cm 64x48), collezione privata, Pordenone.
(Foto De Gottardo)

9. - Nicola Grassi, «San Paolo», olio su tela, (cm 64x48), collezione privata, Pordenone.
(Foto De Gottardo)

Maestro (secondo decennio del secolo), quand'egli mediava gli ultimi accenti della tradizione barocca con l'incalzante *rocaille*: una stagione — per dirla con Argan — che esaltava i più alti registri d'una sbrigliata tavolozza, il brillante virtuosismo d'un mondo fatuo e manierato.

10. - Nicola Grassi, «Vergine con il Bambino», olio su tela (cm 100x73), collezione privata, Brugnera. *(Foto De Gottardo)*

Pietro Antonio Novelli

(Venezia 1729 - 1804)

Una felice acquisizione dal mercato antiquario ci consente d'accostare alla nota pala di Pietro Antonio Novelli nel Duomo di Udine, il disegno autografo siglato in calce con le dimensioni e la collocazione dell'opera (*fig. 11*). Trattasi d'un modelletto monocromo a penna e guazzo, con la struttura compositiva «finita» sin nei dettagli dell'inserto architettonico.

E' un esemplare documento dello stile grafico dell'artista, il quale più che al segno s'affida – con esiti di plastico espressionismo – alle brune campiture dei chiaroscuri. Di tipica impronta settecentesca è l'andamento «fratto» della linea; la successiva generazione neoclassica privilegerà invece il tratto calligrafico.

La pala con i *Santi Girolamo e Nicolò* (*fig. 12*) fu collocata nel 1791 sull'altare della Cappella della Divina Provvidenza, eretto su progetto del Massari. Da lì venne rimossa appena mezzo secolo dopo e dirottata nelle sacrestie. Occorreva far posto ad un'immagine – quell'appunto della Madonna della Divina Provvidenza – di maggior seguito nella devozione popolare: la *Salus populi* che in età veneta si soleva impetrare durante le guerre nel Levante.

L'artista, che s'era guadagnato larga fama qui in Friuli dopo aver lavorato nel Duomo di Tolmezzo, scritturò come collaboratore per le quinte prospettiche, le cornici ed i riquadri parietali, un reputato mestierante, Giuseppe Morelli. Ne derivò un ben assortito sodalizio. Secondo una collaudata gerarchia – lo attesta un cartiglio – l'uno *pinxit*, l'altro *ornavit*. Il Novelli, *petit maître* dall'eclettica sensibilità, spazia per certi effetti luministici dall'Amigoni al Tiepolo, ma con un piglio narrativo meno vivace, talora impacciato. Il plastico assetto dei volumi, che già si coglie nello stesso disegno, e la robustezza della tavolozza dai registri piuttosto scarni inducono ad annoverarlo fra i passatisti di vocazione provinciale, condizionati più dalle mode dei precedenti decenni che dall'avanguardia neoclassicista *fin de siècle*.

Esigua fu l'attività incisoria del Novelli, che al bulino evidentemente preferiva la penna o il pennello. Comunque egli va annoverato fra i numerosi settecentisti che si cimentarono in questo campo: dal Piazzetta all'Amigoni, dal Diziani al Fontebasso e allo Zuccarelli.

Nessuno d'altronde più di lui fu «fervido creatore di disegni destinati all'illustrazione del libro veneziano» (De Grassi, 1983). E con i più accreditati incisori del tempo egli strinse proficui sodalizi.

Fra i più assidui frequentatori della sua casa, con Gian Battista Brustolon, era quel Fabio Berardi che tradusse – con riconosciuto ed affermato mestiere – i disegni dei maggiori maestri contemporanei.

Meritata fama il Nostro si meritò con un'imponente produzione grafica destinata alle lastre. Suoi disegni furono riprodotti nella *Divina Commedia* (Zatta, 1757), nelle sapide vignette della *Gerusalemme Liberata* del palmarino Giacomo Leonardis (1760-61) e nelle tavole di Marco Giuliano Giampiccoli per le *Commedie* del Goldoni (Pasquali, 1761-1777).

11. (*a lato*) **- P. Antonio Novelli, «I santi Girolamo e Nicolò», inchiostro bruno e guazzo su carta (cm 44x31), collezione privata, Pordenone.** *(Foto Center)*

12. - P. Antonio Novelli, «Pala dei Santi Girolamo e Nicolò», olio su tela (cm 340x170), Duomo di Udine. *(Foto Brisighelli)*

13. - P. Antonio Novelli, «Sibilla», inchiostro bruno su carta (cm 14x10), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

Dal Novelli l'udinese Francesco Del Pedro derivò alcuni episodi dei *Fasti Veneti*, con una sensibilità umorale che anticipa il melodramma ottocentesco. Il piazzettesco Pitteri attinse ai suoi disegni per quella serie di *Santi e Beati Veneziani* che ebbe all'epoca larghissima diffusione; tavole di-

segnate dal Novelli comparvero nell'edizione dello Zatta (1788-95) delle *Opere Teatrali* del Goldoni.

Per un disegnatore sono credenziali di tutto rispetto. In effetti egli rivela una tecnica affinata dalla consuetudine con il bulino: la grafia è sciolta e corsiva, il tratto fermo ed essenziale, elegante — specie nei soggetti di contenute dimensioni — la struttura compositiva. Come scrisse Pallucchini (1941), vi si coglie una sorta di «rembrandtismo filtrato attraverso l'accademia».

Altra inedita testimonianza del Novelli disegnatore, questa finissima *Sibilla* dal segno essenziale e dai briosi contrappunti (*fig. 13*).

Giuseppe Bernardino Bison

(Palmanova 1762 - Milano 1844)

Il Metropolitan ha ceduto l'unico dipinto di Giuseppe Bernardino Bison esistente negli Stati Uniti «sol perché — a scriverlo è Federico Zeri — non era considerato *chic*». Lo si vorrebbe circoscrivere in un ambito provinciale, appiattendone la statura, più da brillante artigiano che da autentico artista. Ad alimentar l'equivoco forse fu lui stesso con quella sua rassegnata disponibilità — «lavorava per vendere» (Gioseffi) — a qualsiasi impresa, dalla gran tela «da parata» al quadretto decorativo, dal ciclo monumentale a fresco alla miniatura, sino alla scenografia e alla costumistica teatrale.

Questa sorta d'eclettismo gli guadagnò l'etichetta, ingenerosamente riduttiva, di superficiale assimilatore di stimoli, spunti e riferimenti altrui. Ebbe la buona ventura d'incappare negli anni giovanili (dal Friuli la famiglia s'era trasferita prima a Brescia e quindi a Venezia, e lì il Bison compì il suo tirocinio) nei più celebrati artisti contemporanei da Francesco Guardi ad Antonio Visentini, da Giandomenico Tiepolo allo Zais. Tradusse quelle sue acerbe sperimentazioni in una cosciente ripresa dei moduli settecenteschi, integrandoli tuttavia con una sensibilità magata in precario equilibrio fra realtà ed artificio, fra gli scampoli d'una cronaca vissuta e i rabeschi d'una favola.

Se per gli spunti inventivi attinge largamente al repertorio del Settecento veneziano, a differenziarlo dai più grandi maestri non è solo il divario qualitativo. Si pensi all'atmosfera limpida e tersa delle vedute canalettesche (quasi la solare fissità dell'afa d'agosto) o al cristallino rigore del Bellotto: paiono — direbbe Leymarie — «incorruttibili nature morte». Sembrano intrise più di luce che di colore. Le vedute della città lagunare il Bison le immerge invece in un'aura di trepida malinconia, frutto scontato d'una diversa temperie storica.

L'autentica vocazione del palmarino restano i paesaggi improntati ad un taglio impaginativo da fiabesca «morgana»: squallidi tuguri o fervide

14. - G. Bernardino Bison, «Paesaggio fantastico», tempera su carta (cm 48x69), già collezione privata, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

15. - G. Bernardino Bison, «Paesaggio fantastico», tempera su carta (cm 48x69), già collezione privata, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

cascine accanto ad improbabili reliquie del passato, campite su sfumati profili dal perlaceo all'azzurro cinerino.

Tipiche di questa peculiare sua tendenza le due tempere (peraltro già note) di privata collezione pordenonese (*figg. 14-15*) e l'inedito minuscolo capriccio con *Rustico e rovine* (*fig. 16*).

Un settecentismo di maniera si coglie nella *Fuga in Egitto* (*fig. 17*): il sacro soggetto è solo un pretesto per uno svaporato paesaggio – animato da figure sbiadite e da anticaglie – nella monocroma gamma delle tempere brune.

Altro inedito paesaggio, recentemente comparso nel cosmorama antiquario, si segnala per la giocosa modulazione coloristica e per gli arcadici accenti – è il Bison della prima maniera – mutuati dallo Zuccarelli e dallo Zais (*fig. 18*). La scansione prospettica – con le figure centrali campite su un nastro d'argento (lo scorrer del rio su cui incombe una macchia frondosa increspata dalla brezza) – richiama un tipico spartito dello Zuccarelli (*Paesaggio con fanciullo* delle Gallerie dell'Accademia). Anche qui la natura assurge a protagonista d'un poetico idillio, la giocosa utopia d'un'inverosimile Arcadia. La tela propone un'ulteriore varietà di spunti tematici con

16. - G. Bernardino Bison, «Rustico con rovine», tempera su carta (cm 14x24), collezione privata, Pordenone. *(Foto Monti)*

la quinta architettonica dei rustici, sui quali svetta la solita piramide: motivo inflazionato nel repertorio dei capricci veneziani dal Carlevarijs al Ricci, dal Guardi al Bellotto.

E' un'opera di straordinario pregio riconducibile all'ultimo decennio del secolo, quand'ancora non erano avvertibili gli scompensi fra aperture neoclassiche e suggestioni *rocaille*.

E' evidente la derivazione tiepolesca nell'inedito *Guerriero a mezzobusto* (*fig. 19*). La figura catafratta dai tratti somatici intensi e virili — un volto dal sanguigno vigore, come s'addice ad uno sperimentato uomo d'armi — riconduce direttamente a Giambattista e alle sue ripetute varianti di *Teste d'orientali* riprese nelle incisioni di *Teste di carattere* da Giandomenico (per quanto le fonti più remote risalgano a Rembrandt).

Al fervido filone del Bison neoclassicista — nel suo eclettico itinerario, una delle stagioni più feconde — va ascritto il bozzetto per il *Giudizio di Paride* (*fig. 20*) dalla pennellata sfatta e brumosa. Adeguandosi alle peculiarità iconografiche dell'epoca, il principe-pastore indossa il berretto frigio, simbolo d'un'utopia libertaria destinata ad una precoce eclissi.

Pare egli non sia stato un sordo plauditore del «ritorno d'Astrea», né abbia condiviso i sussulti d'un postumo antibonapartismo. Anche nel trittico della *Battaglia di Lipsia* (Musei Civici di Trieste) si rivela un imparziale *reporter*, che guarda agli sconfitti con pietoso distacco: son opere comunque d'una secchezza compositiva da litografia ottocentesca.

L'inedita *Allegoria della Pace* (*fig. 21*) — tipica anch'essa dei modi del Bison — è un tributo a quella ricca committenza triestina che per tesser le

17. - G. Bernardino Bison, «Fuga in Egitto», tempera su cartone, Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

18. - G.B. Bison, «Paesaggio arcadico», olio su tela (cm 84x114), collezione privata, Conegliano. *(Foto De Gottardo)*

proprie trame commerciali necessitava di rotte sicure e di solidi assetti politici.

Ai primi anni del secolo – lo scorcio pittoresco par anticipare le sfrangiate atmosfere d'un incipiente romanticismo – va ricondotto questo *Paesaggio con barche alla fonda*, caratteristico saggio d'un'eclettica vena e d'un'ormai conseguita maturità (*fig. 22*). La veduta fantastica (più che un'invenzione illusionistica, un'astrazione fra il quotidiano fervore delle «macchiette» e lo scenografico accenno delle rovine) è trattata con una materia densa e grumosa, ben lontana dai liquidi nitori e dalle morbide stesure di tante tempere coeve.

Siamo ormai all'epilogo d'una vicenda umana ed artistica che giustifica la motivazione – «pittore di bella immaginativa e di spiritosa esecuzione» – con cui venne ascritto nel '24, quale socio onorario, all'Accademia veneziana. Dovette giovargli la protezione di Giuseppe Borsato, da oltre

un decennio titolare di cattedra e che già in precedenza aveva cooptato il friulano in commesse di vasto respiro. Scettico su tale scelta — dobbiamo presumerlo — rimase invece il presidente Cicognara, che privilegiava i nuovi indirizzi romantici della pittura di storia e che nell'Hayez aveva scoperto un pupillo di sicuro avvenire, il proprio *enfant gâté*.

Appare piuttosto ingenerosamente riduttivo il giudizio di Rodolfo Pal-

19. - G. Bernardino Bison, «Guerriero a mezzobusto», olio su tela (cm 60x48), Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

20. - G. Bernardino Bison, «Giudizio di Paride», olio su tela (cm 21x28), Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

lucchini che nel palmarino scorse solo «un conformista in falsetto». Pochi artisti rivelarono come lui una così profonda capacità d'assimilazione ed un'eclettica operosità: dal settecentismo di maniera, nell'età giovanile, sino a quella sensibilità borghese, quasi *Biedermeier*, che ne contrassegnò la fase più matura.

Agli esordi come decoratore — sulla scia dell'architetto Gian Antonio Selva (figlio dell'ottico maniaghese Lorenzo) e dello scenografo Antonio Mauro — il Bison manifestò un'epidermica insofferenza per i canoni tradizionali, coniugando con straordinaria spregiudicatezza elementi formali della più disparata matrice.

Una più tarda rielaborazione delle celebri «turcherie» guardesche si coglie nei decori d'un elegante *boudoir* nel castello di Valvasone. La tormentata acquisizione di quel monumentale complesso non ha consentito sinora l'avvio dei restauri, salvo l'infelice rifacimento della copertura: putrelle metalliche hanno sostituito un secolare ordito di capriate. Non ci sembra azzardata l'attribuzione di quei dipinti murali (freschi con integrazioni a tempera) al Palmarino: un saggio di provinciale sensibilità filtrata dal Guardi e dal Tiepolo.

Identica irrequietezza rivelò nella pittura di cavalletto, spaziando con il proprio repertorio dal paesaggio al soggetto mitologico, dagli spunti ar-

21. - G. Bernardino Bison, «Allegoria della pace», tempera su cartone (cm 50x45), Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

cadici ad un vedutismo aneddotico, alle scomposte fantasie dei capricci.

Subì i condizionamenti d'una committenza d'estrazione borghese e di vocazione provinciale, che diffidava dalle avanguardie e tendeva ad un recupero della passata *grandeur*, emulando i fasti della decaduta nobiltà.

A questi umorali condizionamenti va ricondotto il protrarsi in terraferma, ove il friulano lasciò cospicue testimonianze come decoratore d'interni, della lezione tiepolesca e del retaggio tardo barocco, scalzato sul finire del Settecento dal prepotente affermarsi della moda neoclassica.

Il Bison affrontò queste esperienze con una straordinaria varietà di modelli, come s'addiceva ad un «nomade» del pennello, refrattario ad ogni classificazione scolastica. Anche nel disegno si coglie questo gusto eclettico per le più estemporanee sperimentazioni. Talora egli s'affida ad un *ductus* calligrafico, altre volte accentua con tratteggi uncinati ombre e penombre, altre ancora affida le scansioni prospettiche a rialzi di biacca o a macchie d'acquerello.

Questa parabola, che prese l'avvio dai Tiepolo, approdò alle fredde astrazioni dell'Appiani e si stemperò infine in quel realismo di pacata bonomia che caratterizza l'Ottocento borghese.

Un disegno dal *ductus* frizzante nella sua compendiaria sommarietà (la *Scena di battaglia* s'intuisce appena) riconduce ad un aspetto poco noto dell'arte del Bison (*fig. 23*). Il primo a segnalare certe sue *Battaglie* di sapore ancor settecentesco, in una collezione veneziana, fu Egidio Martini. Il dipinto or riproposto (di straordinario livello qualitativo) salda ai consueti paesaggi accidentati – in una liquida gamma di verdi e di bruni – un'impostazione scenografica spumeggiante e briosa (*fig. 24*). Immediata appare la derivazione dal Simonini, e intriganti le assonanze compositive con la *Battaglia* del Civico di Padova, restituita da Succi a Gianantonio Guardi.

Un cenno infine – con sott'occhio altri inediti – alla fecondissima attività di disegnatore del palmarino.

«Nimico dell'ozio – come scrive il suo primo biografo Rossi (1845) – faceva conto degli stessi ritagli di tempo e persino fra le tenebre della notte al pallido lume della lucerna andava schizzando, or con la penna or con la matita, soggetti vari e capricciosi».

22. - G. Bernardino Bison, «Paesaggio fantastico con barche alla fonda», olio su tela (cm 34,5x45,5), Galleria Franchi, Meduna di Livenza *(Foto De Gottardo)*

23. - G. Bernardino Bison, «Scena di battaglia», inchiostro bruno e guazzo su carta (cm 9x12), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

Nel disegno egli ravvisò dunque il più congeniale ed immediato strumento espressivo, spesso con esiti del tutto autonomi: non sempre infatti i suoi saggi grafici «assolvono – per dirla con la Zava Boccazzi – la funzione di elaborati preparatori».

Sulla grafica del Bison, che da oltre un secolo va inflazionando il mercato antiquario (con uno svilimento, talora ingiustificato, dei valori commerciali), molto s'è detto e non sempre a proposito.

Effettivamente si colgono sul piano qualitativo degli scompensi, peraltro largamente riscattati da saggi di riconosciuta autorevolezza. Va dunque condiviso il giudizio del Rizzi (1976): se anche paradossalmente scomparisse l'intera sua produzione murale e di cavalletto, basterebbero i disegni «a darci la misura dell'ingegno dell'artista e a tramandarne il nome alle future generazioni». Ma torniamo al nostro *excursus*.

D'evidente impronta tiepolesca è il *San Girolamo* (*fig. 25*) qui riprodotto: il leone è frutto d'un'integrazione in sede di restauro.

La lezione neoclassica dell'Appiani si coglie invece nella *Figura femminile* (*fig. 26*) trattata con l'usuale freschezza di tocco.

Nello *Studio per decorazione* il segno è più rabescato: il repertorio è ancora quello neoclassico, ma al freddo rigore delle stilizzazioni il Bison alterna spesso nei decori parietali taluni dettagli naturalistici, come questo festone a girali dal brioso effetto decorativo (*fig. 27*) affine al *Fregio con amorini* della Collezioni Miotti (Rizzi, 1962).

Elaborate ed improbabili architetture fanno del maestro palmarino un diligente rifacitore — i suoi fantasiosi *carnets* di scenografo vanno ben oltre una stracca replica — di quella moda eterogenea (capricci, paesaggi con rovine, scorci d'interni), che traspose in chiave teatrale i modelli dell'antichità. E che ebbe celebrati divulgatori nel Bibiena e nel Piranesi, e straordinari solisti nel Canaletto e nel Bellotto (ed in ambito provinciale nel Battaglioli).

Modesti, ma pur sempre significativi, i due *Saggi* a punta di penna e guazzo (*figg. 28-29*) anch'essi inediti: retaggio del giovanile tirocinio nello studio dell'erudito Anton Maria Zanetti, quando affinava il proprio estro brioso, esercitandosi «a disegnar sopra stampe del gusto d'allora», scoperta allusione alle incisioni degli artisti *à la page*.

Con il *Suonatore di mandòla* (*fig. 30*) i contrappunti chiaroscurali sono affidati ad un segno uncinato e graffiante. Analogo soggetto di privata collezione pavese è stato pubblicato da Aldo Rizzi, il più accreditato studioso

24. - G. Bernardino Bison, «Scena di battaglia», olio su tela (cm 54x87), già collezione privata, Pordenone.

del Bison disegnatore. Il clima è ormai protoromantico, anche il vecchio artista palmarino è incalzato nel suo esilio milanese dalle prepotenti suggestioni d'una *nouvelle vague*. Quel suonatore par quasi un personaggio uscito da un romanzo di Dumas.

Siamo all'ultima stagione di un'operosa parabola. I primi saggi — gl'incunaboli tiepoleschi legati alle giovanili esperienze presso lo Zanetti — sono solo uno sbiadito ricordo. Il friulano è ormai intriso della patetica lezione dell'Hayez, caramellosa e strappalacrime.

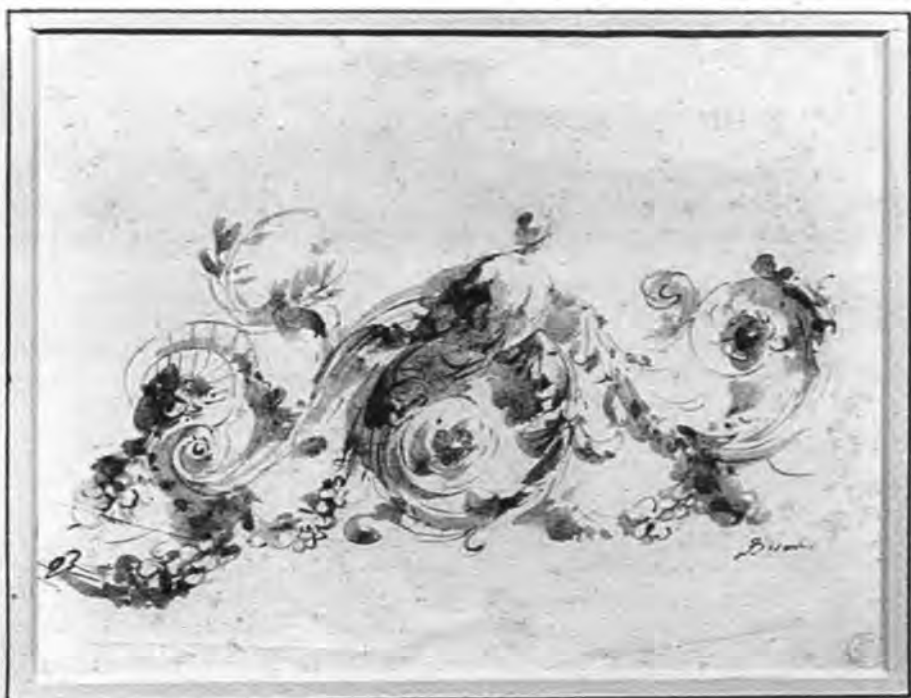
25. - G. Bernardino Bison, «San Girolamo», inchiostro su carta, collezione privata, Breda di Piave. *(Foto De Gottardo)*

Nei salotti dell'epoca si trepida per gli amori di Sordello, e le guasconate «cappa e spada» di quattro ribaldi moschettieri agitano le insonni veglie di tante fanciulle in fiore.

Resta da dire del Bison «notista di costume». Non fu un testimone imparziale del suo tempo, ma neppure finse d'esserlo.

Condizionato dalla propria educazione artistica che affondava nell'*ancien régime*, egli ebbe un occhio più attento al passato che ai contemporanei.

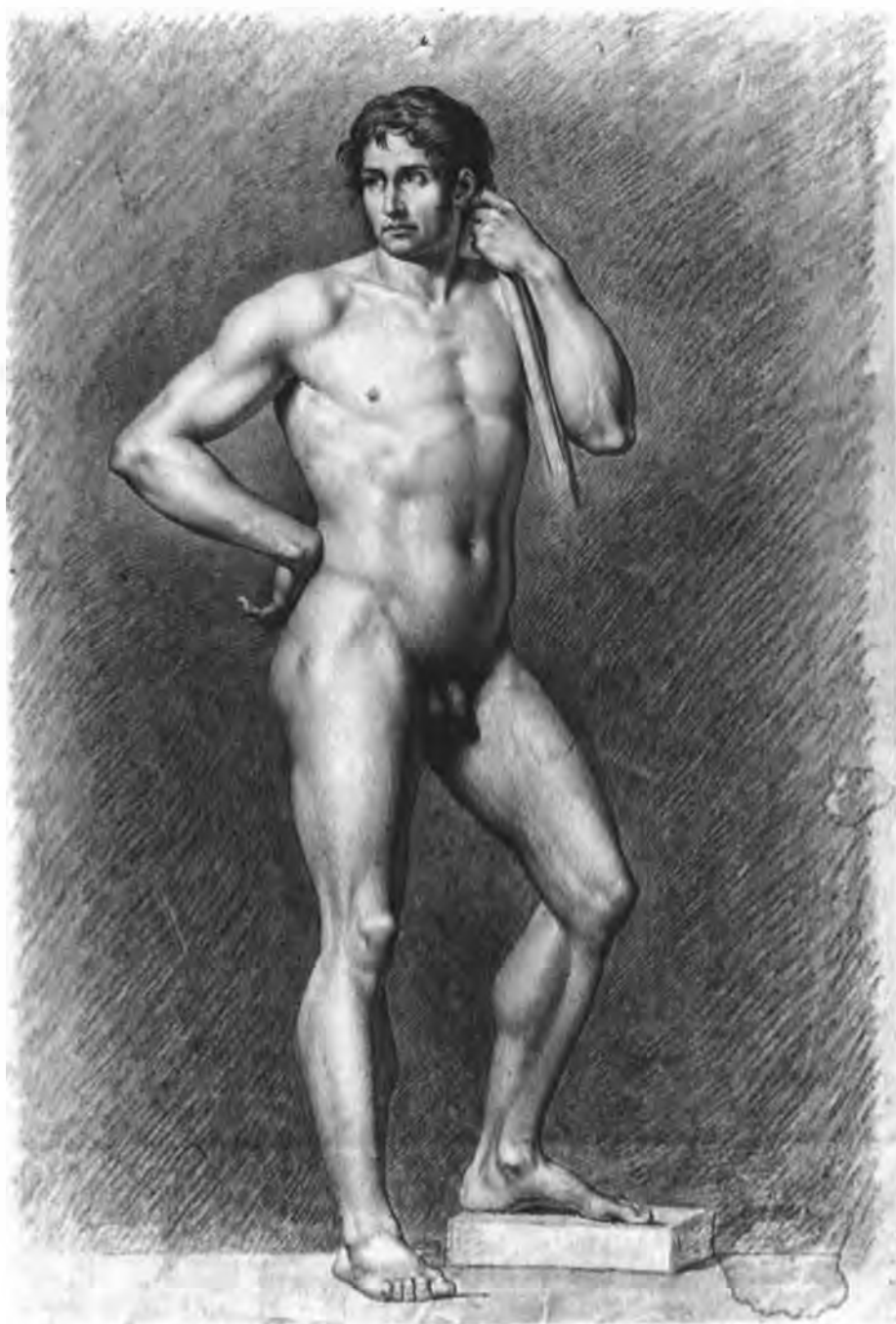
Scampoli di vita quotidiana, scene di conversazione e d'interni ven-

26. - G. Bernardino Bison, «Figura femminile», inchiostro su carta, Galleria Franchi, Meduna di Livenza

27. - G. Bernardino Bison, «Studio per decorazione», inchiostro bruno e guazzo su carta (cm 16x22), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

28-29. - G. Bernardino Bison, due «Scorci con architetture», inchiostro bruno e guazzo su carta, collezione privata, Vicenza. *(Foto De Gottardo).*

gon colti dal palmarino con disincantata ironia: «la vena accesa e bizzarra – l'osservazione è di Alessandro Morandotti, che lo propose al pubblico romano in una delle prime rassegne antologiche (1942) – ne fanno talvolta un piccolo Goya».

Nel paradosso, c'è del vero.

30. - G. Bernardino Bison, «Suonatore di mandola», inchiostro su carta (cm 24x 20) collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

31. - Michelangelo Grigoletti, «Nudo virile», carboncino su carta (cm 48,5x32,5), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

Michelangelo Grigoletti

(Rorai Grande di Pordenone 1801 - Venezia 1870)

Vi son diversi modi di reagire alle scoppole della storia. Alla fine della Serenissima — si dissolse per senile degrado, il colpo di maglio napoleonico ne fu solo il pretesto — Giandomenico Tiepolo accentuò l'evasione nel grottesco con gli straniti fantasmi dell'antica commedia dell'arte; Antonio Canova s'incupì invece nella meditazione della morte. L'esito furon due capolavori antitetici: i *Pulcinella* di Zianigo e la pala con il *Compianto di Cristo*. Dovendo scegliere, meglio i primi.

Furono invece i canoni neoclassici a dilagar con un'enfasi retorica, che trovò a Venezia nell'Accademia di Belle Arti (1807) un venerato luogo di culto. Leopoldo Cicognara, che fu chiamato a presiederla, pur secondando spesso iniziative d'avanguardia, visse il culto del Canova come un sacerdozio laico. Fu lui a tesserne l'elogio funebre e fu sempre lui a promuovere l'erezione del grandioso monumento ai Frari.

Con la fine della meteora napoleonica il linguaggio non mutò: variarono semmai i temi, ispirati stavolta all'ideologia rancorosa della Restaurazione.

Da noi la temperie neoclassica fu intesa — sulle orme del maestro di Possagno — come ricerca nell'antico d'un modello estetico; in Francia David andò ben oltre cogliendovi anche un esempio morale. All'empirismo settecentesco si contrappose dunque da noi la poetica del sublime, come puro ideale estetico.

Dovendo ripercorrere — per capi esemplificativi — l'itinerario del Grigoletti disegnatore, è da qui che dobbiamo prender le mosse.

I primi saggi gli allievi dell'Accademia li fornirono con tornite modellazioni di nudi nell'intento d'emulare le compiaciute finezze della scultura canoviana.

Si distingue — rispetto il nutrito *corpus* grafico del Civico di Pordenone (non sempre peraltro d'omogenea qualità) — l'inedito *Nudo virile* (*fig. 31*), cui è abbinata sul retro una missiva indirizzata dal giovane Michelangelo al padre nel dicembre 1822. Vi si allude all'architetto Giobatta Bassi, di passaggio a Venezia, e ad una prima commessa: «*ho datto principio che è qualche giorno al piccolo ritrato impromessogli al cugino*». L'avrebbe già finito — aggiunge — ma «*devo impiegarmi quasi intiera la giornata nel mio studio all'Accademia*». Nel suo genere (è evidente la suggestione scolastica ed il freddo distacco dell'esecutore, che non tradisce alcun sussulto emotivo per l'idealismo classicista) è un brano d'eccezionale abilità, quasi una trasposizione — direbbe Mario Praz — nell'algido nitore della figura d'un mito foscoliano.

L'artista pordenonese non andò oltre quei saggi accademici. A sedurlo era quell'estro colorista già percepibile con generosità di accenti nei primi ritratti d'ambito familiare (anch'essi rivelatori d'una matrice orgogliosamente provinciale che affondava nella grande tradizione della scuola veneta).

Sembra — a sentir il Selvatico — che le aule dell'Accademia risuonassero d'un nostalgico rimpianto per il passato, quel «primato del colore» che

aveva conosciuto una forzata eclissi durante la stagione neoclassica.

Secondando questa sua istintiva vocazione, Michelangelo — sul finire degli anni Venti — offrirà con il ritratto *en plein air* della famiglia Fossati una delle più avvolgenti scene di conversazione della pittura italiana. Erano gli anni in cui il Tominz inseriva ancora i propri gruppi fra le grevi quinte degli interni *biedermeir*.

E' di questo periodo il perduto ritratto di Giacomo Filiasi, un erudito, le cui *Memorie storiche dei Veneti* erano divenute un ambito *best-*

32. - Michelangelo Grigoletti, «Ritratto di Giacomo Filiasi», litografia. *(Foto Center)*

seller. Ce ne resta la trasposizione litografica dell'Aliprandi (*fig. 32*).

Sarà vero — afferma Cocteau — che anche le mode passan di moda, ma quand'impazzano non è facile sottrarsi alle spire maliarde del conformismo. Così fu per la pittura d'indirizzo storico-romantico, di cui il pordenonese divenne uno dei più reputati divulgatori: si pensi ai *Due Foscari*, un melodramma su tela dal consumato mestiere e dall'accorta regia.

E' di quegli anni l'inedito schizzo «finito» per la *Casta Susanna* (*fig. 33*) che l'artista inviò nel '41 al collezionista Hierschel di Trieste e che la Marchi dà per disperso. Vi si rilevano alcune varianti rispetto la tela del Civico di Treviso. L'esecuzione è accurata e calligrafica, come s'addice ad un disegnatore di razza.

33. - Michelangelo Grigoletti, «La casta Susanna», lapis su carta (cm 26x38) collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

34. - Michelangelo Grigoletti, «Bimba», carboncino e biacca su carta seppia (cm 32,5x24), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

Il romanticismo – il *gothic revival* degli anglosassoni – fu anzitutto un fatto letterario che visse una prima fase di restaurazione legittimista e sfociò poi nelle scapigliature rivoluzionarie della metà del secolo.

Alla fase tarda del Grigoletti – già s'avverte il clima che ispirerà al-

cuni decenni dopo le umbratili prose del Fogazzaro — appartiene l'inedito studio di *Bimba* (*fig. 34*), dalla delicata tensione espressiva. I canoni son ormai quelli dell'*art romantique* teorizzati da Baudelaire. Di ben più manierata fattura lo studio per *Rebecca al pozzo* (*fig. 35*) anch'esso inedito, che costituisce con la *Leda* della Pinacoteca Civica di Pordenone l'ultimo saggio grafico del maestro.

Sempre alla maturità dell'artista va ricondotto il bozzetto, recentemente acquisito dall'Amministrazione Provinciale, con due *Teste senili* (*fig. 36*).

35. - Michelangelo Grigoletti, «Rebecca al pozzo», carboncino e biacca su carta seppia, collezione privata, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

36. - Michelangelo Grigoletti, «Teste senili», olio su tela (cm 45x58), Amministrazione provinciale, Pordenone. *(Foto De Gottardo)*

La felice orchestrazione cromatica (dagli impasti teneri e fusi) e la sensibilità del ritrattista per lo scandaglio psicologico — più che d'apostoli paion teste di filosofi — evocano nostalgie cinquecentiste e la lezione d'uno dei suoi primi maestri, l'udinese Odorico Politi.

Il Grigoletti deve le sue fortune alla ritrattistica, ed in questo campo la storiografia lo accredita come uno dei più autorevoli ottocentisti.

L'impietoso evolversi delle mode ne ha sbiadita invece la fama come «pittore di storia»: un filone che trovò inesauribile alimento nelle *chansons de geste*, nelle cronache dell'età comunale o nei fasti delle antiche Repubbliche. Il Nostro vi si cimentò ancor giovane con quella *Lucia ai piedi dell'Innominato* (1829), che gli avrebbe valso l'apprezzamento dello stesso Manzoni.

Era d'altronde la tematica che meglio interpretava i sentimenti, le velleità patriottarde ed i corali entusiasmi dell'epoca, come la lirica ne costituì

il contrappunto musicale. Non è solo una coincidenza che i *Vespri Siciliani* dell'Hayez (soggetto replicatissimo nelle oleografie popolari) duplicassero il successo del melodramma verdiano, e che i *Due Foscari* del Grigoletti anticipassero d'un paio d'anni l'opera omonima.

Parecchi interrogativi – per molti versi un aspetto tuttora inesplorato – suscita il Grigoletti paesaggista. I saggi che ci rimangono sono davvero scarsi e non consentono neppure d'assegnargli con sufficiente attendibilità quelle opere che pur rivelano qualche consonanza con il suo stile. Dal paesismo d'afflato romantico, alla Bison, il Nostro perviene a soluzioni d'inquietante modernità, che quasi preludono alla pittura di macchia del Ciardi. Ma è questo un capitolo su cui torneremo.

Luigi Nono

(Fusina 1850 - Venezia 1918)

Fra gl'inediti di Luigi Nono proponiamo un bozzetto (*fig. 37*) con uno spaccato confidenziale di vita paesana, i *Due morosi* (1885), che fa il paio per freschezza cromatica e scioltezza con i già noti, e replicatissimi, *Recini da festa* (il cui primo studio risale all'84) e con *Il corteggiatore* (1888), altro brioso scampolo d'aneddotica popolare.

L'artista traspone negli schemi figurativi che più gli sono congeniali il «mondo piccolo» della nostra Pedemontana, per secoli affogato nel torpore d'un'antica emarginazione.

Paesaggi tratti rigorosamente dal vero e figure d'una dolente e operosa rassegnazione (cercando un contrappunto letterario dovremmo associarli al Verga) s'esaltano nella tensione crepuscolare e svaporata di quelle tele che gli guadagnarono l'ammirazione del Boito. «A Venezia l'arte che dianzi tentava d'emulare le grandezze antiche... oggi si contenta – notava quel critico – di modesti soggetti modestamente trattati» (1871). A quel clima va ricondotto il finissimo disegno (*fig. 38*) sfrangiato a punta di penna, d'evidente impronta favrettesca, con *Giovane donna a mezzo busto* (1886). Trattasi d'uno studio per un più ampio ed animato concerto compositivo.

L'acerba suggestione del dipingere dal vero si coglie in un inedito paesaggio, *Rustico sul Livenza* (*fig. 39*), che nel riverbero delle acque scandisce una gamma screziata di verdi e di bruni. E' un piccolo saggio di vibrate atmosfere dalle tinte sfatte e dalle accentuate sfumature: l'artista ha smarrito il nitore ciardesco delle sue più celebri opere *Ruth, Molino sul Livenza, Ritorno dai campi*. Dai bucolici idilli e dalle terse campiture del Carducci siamo giunti ormai alle emozioni crepuscolari del Gozzano.

E' necessaria infine una rettifica.

In occasione delle recenti mostre sacilesi (1990), si ravvisò in una tempera su cartone (datata Polcenigo, ottobre 1898) un presunto autoritratto dell'artista colto di spalle mentre parrebbe intento a dipingere. In realtà

37. - Luigi Nono, «I due morosi», acquerello su carta (cm 22x16), Galleria Franchi, Meduna di Livenza. *(Foto De Gottardo)*

38. - Luigi Nono, «Giovane donna a mezzobusto», inchiostro bruno su carta (cm 16x10), collezione privata, Pordenone. *(Foto Center)*

è solo il bozzetto — il riscontro è d'immediata evidenza — per la figura d'uomo, dalle innegabili affinità somatiche con il Nono, che nel *Funerale d'un bambino a Coltura* (Ermitage, San Pietroburgo), poggia la mano sulla piccola bara accanto allo stipite d'ingresso.

Questo dipinto di vasto respiro compositivo ispirò numerosi studi diluiti nell'arco d'un ventennio, dall'originario *ensemble* del '76 alla stesura definitiva del '95-96. La più tarda datazione del nostro studio lascia supporre che il maestro sacilese s'accingesse a replicare un soggetto di struggente suggestione e di facile impatto sull'osservatore.

Come altri esponenti del cosiddetto «verismo sociale» anche il Nono non sfugge al rischio di certe melensaggini strappalacrime, una sorta di de-

39. - Luigi Nono, «Rustici sul Livenza», olio su tela (cm 23x35) collezione privata, Treviso.
(Foto De Gottardo)

cadente patetismo con i suoi stucchevoli eccessi (*Prima pioggia*), riscattati talora da un'accentuata tensione interiore (*Refugium peccatorum*).

La vicenda umana attraverso la quale egli matura la propria esperienza figurativa non poteva prescindere dagli umori di cui era pervasa la società contemporanea. Le idee sono come il polline, si respirano senz'accorgersene. Ed anche Luigi Nono restò condizionato dal clima romantico e declamatorio della prima scapigliatura socialista. Quand'era ancora netta l'impronta — poi verranno i guasti del massimalismo ottuso — d'un umanesimo populista e libertario.

Alberto Cassini